

## **ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO – NOTAS SOBRE A OBRA DE RUBENS MANO**

Tatiana Sampaio Ferraz / FAU – Universidade de São Paulo

### **RESUMO**

O artigo tem como objetivo explorar algumas conexões possíveis entre o estado da arte atual e a nova condição da cidade – ou melhor, da vida urbana, verificada a partir dos anos 1990. Para tanto, elege como objeto de estudo duas obras do artista Rubens Mano – calçada (1999) e imanente (2014) –, cuja escolha reúne exemplos de uma prática comprometida com a experiência da vida urbana capaz de enfrentá-la cotidianamente na sua condição contemporânea. À historiografia das obras somam-se algumas contribuições do pensamento urbanístico (como disciplina), que ajudam a remontar criticamente o puzzle da trama urbana da cidade de onde emergem, conceitualmente, tais obras.

### **PALAVRAS-CHAVE**

arte contemporânea; crítica de arte; cidade; urbanismo; vida urbana

### **ABSTRACT**

The article aims to explore some possible connections between the current state of the art and the new condition of the city - or rather of urban life, seen from the years 1990. Therefore, chooses as an object of study two works by the artist Rubens Mano - sidewalk (1999) and immanent (2014) - whose choice gathers examples of practice committed with the experience of urban life which can face it daily in its contemporary condition. In addition to the historiography of the Works, the article brought some contributions of urban thought (as a subject), which help critically reassemble the puzzle of the urban fabric of the city from which the art works emerge, conceptually.

### **KEYWORDS**

contemporary art; art criticism; city; urbanism; urban life

O artigo tem como objetivo explorar algumas conexões possíveis entre o estado da arte atual e a nova condição da cidade – ou melhor, da vida urbana, verificada a partir dos anos 1990. Para tanto, o artigo elege como objeto de estudo um conjunto de obras do artista Rubens Mano – *calçada* (1999) e *imane* (2014) –, cuja escolha reúne exemplos de uma prática comprometida com a experiência da vida urbana capaz de enfrentá-la cotidianamente na sua condição contemporânea. À historiografia das obras somam-se algumas contribuições do pensamento urbanístico, como disciplina, que ajudam a remontar criticamente o puzzle da cidade de onde emergem, conceitualmente, tais obras.

Desde meados dos anos 1990, Mano vem apontando questões urbanas prementes desenvolvidas no tecido social da cidade, das quais o artigo aqui destacará: os modos como a cidade e a vida urbana hoje atualizam questões deixadas em aberto pelo projeto moderno; as dinâmicas que se instauram a partir de uma cidade múltipla e difusa, financeirizada e presentificada; a relação entre as instâncias pública e privada desenhadas nos substratos da cidade e da arquitetura; e, por sua vez, as implicações desta relação nas suas dimensões social, política e cultural.

O pano de fundo das análises se configura num contexto histórico marcado pela dialética entre a falência da práxis moderna e a nova condição contemporânea – uma crise que se apresenta desde o fim dos anos 1960 e que se desdobra até hoje como “ponto crítico”, discutido com frequência por urbanistas, arquitetos, artistas, historiadores e críticos de arte. À época, a expressão “ponto crítico” foi usada pelo Henri Lefebvre para designar o período da história da cidade<sup>1</sup> que se inicia em meados da década, no qual se verificou um duplo processo de industrialização-urbanização. Segundo o geógrafo, a industrialização forçou a implosão da cidade; esta, incapaz de se urbanizar na mesma velocidade, dispersa-se no território.

### **O ponto crítico**

Podemos dizer que a crise moderna é sentida tanto nas esferas da arquitetura e do urbanismo como na esfera da arte, e corresponde ao crescente interesse da arte pela cidade, despertado nos anos 1960. O cenário artístico do período viu desabrochar uma multiplicidade de iniciativas independentes, fora do *locus* institucional e

das trocas mercantis, que esgarçaram os contornos de atuação da arte ao abrirem-se à experiência da cidade – traduzida, grosso modo, no desejo de uma imersão poética no ambiente social da vida. Houve uma proliferação de trabalhos realizados em determinados contextos, numa mútua impregnação com o meio a partir do e no qual se realiza – sendo o *site specific work* sua máxima expressão, surgida no bojo da produção da *minimal art*.

O caráter experimental do período também buscou alargar o campo das linguagens comumente praticadas na direção do estiramento do próprio “objeto de arte”, estabelecido sob novos contornos quanto à sua formalização. O desmoronamento das categorias de arte que haviam restado dos gêneros da academia deu espaço a manifestações artísticas que pressupunham novas noções de espaço, tempo, participação e escala, sob diversas manifestações: *specific object*, não-objeto, *site specific work*, ambientes, instalações, *environmental art*, arte conceitual, *happening* e *body art*, entre tantas outras.

Entre os anos 1960 e 1970, o interesse por uma experiência de espaço que se apresenta por meio de uma prática do ambiente urbano formalizado protagonizada pelo artista aparece em trabalhos como “Os monumentos de Passaic” (1967) de Robert Smithson (1938–1973) e “Delirium Ambulatório” (1979) de Helio Oiticica (1937–1980). Ambos imprimiram novos contornos para a prática artística moderna a partir de experiências vivenciais sobre o território urbano, materializadas em formulações de outras ordens que não a do objeto de arte – quer via documentação fotográfica e relatos de passagem, quer via novas formas de (re)apresentação desses lugares sociais e sítios urbanos. Eles deviam se constituir como “processo”, na “duração” da relação entre o sujeito e o espaço.

O interesse por uma aproximação crítica sobre as condições de cidade que emergiam nos anos de 1960 vai de encontro ao que a historiadora Otília B. F. Arantes alarrou como o “urbanismo em fim de linha”, identificado a uma espécie de falência da utopia urbanística moderna. As proposições estéticas envolvidas mais diretamente com o que restou de “cidade” no tecido social urbano vão encontrar o panorama de substituições apresentado por Arantes no livro *Urbanismo em fim de linha*: dispersão, no lugar de integração; diversidade, ao invés de alteridade; novidade, como

distorção mercadológica do novo; valorização instantânea do passado (uma memória sem memória).<sup>2</sup>

No Brasil, os anos 1960 e 1970 se mostraram terreno fértil e desafiador para o experimentalismo nos domínios da arte. Em meio à restrição das liberdades individuais da ditadura e à continuidade programática do plano desenvolvimentista dos anos 1950, o projeto moderno já dava sinais de sua incompletude. A ideologia moderna do planejamento foi incapaz de “domesticar” a vida urbana e pensa-la em sua multiplicidade.

A fragilidade do *métier* artístico – ainda restrito a iniciativas individuais, a pouca profissionalização do meio e de suas instituições e a um pequeno mercado local –, também impulsionou a criatividade e o protagonismo de artistas no período. Nova Figuração, Opinião 65, Domingos de criação, os salões da Jovem Arte Contemporânea, Rex Gallery & Sons, são alguns exemplos de iniciativas transformadoras que renovaram os lugares da arte e transformaram as práticas para além de sua condição objetual.

A década de 1970 também foi marcada por iniciativas inovadoras, como a atuação crítica das publicações especializadas, *Malasartes*, *Corpo Estranho* e *A Parte do Fogo*. Grupos independentes se alastravam pelo país: no sul, o Nervo Ótico; no nordeste, o Núcleo de Arte Contemporânea; no sudeste, a Sala Experimental do MAM-RJ e o INAP/Funarte, o grupo 3Nós3 e a Escola Brasil. A potencialização de uma inteligência crítica surgida no período foi determinante para o deslocamento estrutural nos domínios da arte para o que se produziu nos anos subsequentes.

### **Moderna e contemporânea**

Para o urbanista Bernardo Secchi, o fim da modernidade é marcado pelos acontecimentos de Maio de 1968; tais movimentos representam um indivíduo sensível que passa a usar o corpo como agente mediador de cidade, em busca de suas liberdades individuais, dos direitos das minorias e da diversidade<sup>3</sup>. Não à toa, é nesse período que se engendra a busca pelo específico nas artes, tal como vimos surgir na poética do *site specificity*.

Secchi entende que a nova configuração da cidade carrega em si mesma a dialética entre a modernidade e o contemporâneo, operando no equilíbrio entre as polaridades urbanas: separação x mistura; concentração e circunscrição x dispersão e fragmentação; continuidade x descontinuidade; universalidade x diferença; padronização x diversidade; ordenação x flexibilidade; movimento mecânico x fluxos materiais e virtuais.

O colapso moderno também corresponde à crise de capitalismo industrial, que, por sua vez, revela a falência da cidade industrial, implodida, que Lefebvre situa como o “ponto crítico”. Cada vez mais o capital industrial sede lugar ao financeiro, que passa a concentrar seus investimentos na terra, dando pouca atenção a investimentos no território. Disso decorre uma não coincidência na cidade entre geografia e sistemas produtivos. A cidade já não é necessariamente urbana em suas qualidades infraestruturais, nem tampouco em suas qualidades espaciais – de potencialidades de trocas coletivas.

Os novos interesses do capital se voltam para a especulação da terra como bem privado, em prejuízo da dimensão pública e coletiva da cidade. Os espaços públicos ou bem são relegados ao abandono ou são cooptados pelos processos de apropriação privada de interesses especulativos, de extração de renda.

É nos anos de 1990 que verifica-se uma mudança significativa nas dinâmicas da cidade, marcada principalmente pelo mercado imobiliário, pelos processos de privatização da vida urbana (confinados a ideologia dos condomínios *all included*) e pelo paradigma da financerização. Algo muito parecido ocorre no mundo da arte – com a globalização e o aquecimento do mercado.

A mesma década viu aumentar o interesse dos artistas pela cidade, sua materialidade e suas dinâmicas; a nova fisionomia da cidade exige outras perspectivas sobre ela, as quais passam a incluir suas múltiplas dimensões – urbanas, sociais, políticas, econômicas e culturais –, tecidas na configuração da metrópole. Diferentemente das práticas dos anos 1960 e 1970, o resultado aqui não pressupõe necessariamente uma atuação física no substrato urbano, mas amplia sua formalização sob diversos meios – registros,

cartografias, fotografias, transposições, documentos –, deslocados do contexto e apresentados como reminiscência e/ou reconstrução.

Não à toa, muitos artistas passam a empregar elementos da materialidade urbana no trabalho – o tijolo, elemento construtivo edificante por excelência; outdoors, letreiros e sinalizações; câmeras de vigilância, grades e conduítes; entre tantos outros exemplos. Temas como a ruína e impermanência, a crise do espaço público, a espetacularização da vida urbana, a reificação da própria cidade, aparecem com certa frequência na produção mais recente.

A cidade contemporânea é instável por natureza, e, por isso mesmo, angustiante. As ruínas se proliferam e transformam a cidade numa colcha de retalhos, onde os diversos tempos se sobrepõe e justapõe, tal como a imagem de um puzzle.

Os exemplos colhidos dentro da produção de Rubens Mano, expostos a seguir, esboçam dois momentos no percurso do artista – e conseqüentemente da própria cidade em questão, no caso, São Paulo –, no qual podemos notar uma mudança de intencionalidade entre uma atuação mais “construtiva” e, nesse sentido, propositiva acerca da dimensão transformadora da obra de arte sobre o meio no qual ela atua, e um segundo momento, recente, onde da obra emerge uma profusão de camadas – culturais, sociais e políticas, que se interconectam dentro da matriz urbana e se formalizam como comentário crítico.

### **Calçada (1999)**

O grande edifício neoclássico da rua Três Rios, onde outrora funcionara a antiga Escola de Farmácia no bairro do Bom Retiro, foi tombado pelo Condephaat na década de 1980 e em 1986 recebeu sua nova vocação que perdura até hoje: abrigar as Oficinas Culturais Três Rios. Em 1990 o equipamento foi rebatizado como Oficina Cultural Oswald de Andrade, e passou a representar um dos pólos culturais mais importantes da região central da cidade de São Paulo.

O centro cultural oferece uma série de oficinas gratuitas nas áreas de música, artes visuais, dança e teatro, e como tal tem um público cativo, de feição especialmente jovem. Seu entorno é ocupado pela miscigenação típica do bairro do Bom Retiro, que,

historicamente, recebeu ondas distintas de migração – desde os primeiros judeus e árabes protagonistas do comércio local, passando pela migração nordestina, até chegar nos coreanos e bolivianos, que configuram o mosaico social mais recente.



Instalação com conduítes eletrificados, na frente das Oficinas Oswald de Andrade, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, 1999

Apesar do intenso movimento local impulsionado pelo comércio diurno, o vai-e-vem das ruas no quadrilátero das Oficinas não se mostrou garantia para promover os usos do equipamento cultural no bairro. Quem passa diante da entrada principal do centro cultural não necessariamente o percebe como tal e nem dispõe-se a usá-lo. A pouca conexão entre o espaço aberto da rua e o espaço público do centro cultural foi a pedra de toque para a criação de *calçada*, instalação de Rubens Mano, realizada em 1999 nos espaços da Oficina Cultural Oswald de Andrade.

O convite para realizar uma obra no centro cultural resultou em cinco trabalhos sob o título geral de *f:(lux)os*; todos eles levaram o nome de seus sítios (*calçada*, *porão*, *telhado*, *esgoto* e *parede*), sendo *calçada* o principal, por meio do qual Mano forneceu eletricidade gratuita aos que por ali passavam durante seis semanas. Conta o artista que, ao perceber a ausência de transversalidade entre os espaços aberto (rua) e fechado (centro cultural), sua obra deveria criar uma conexão entre as duas instâncias, e, assim, intensificar as trocas socioculturais entre elas.

Por meio de conexões metálicas, Mano prolongou a rede elétrica do centro cultural até a calçada em frente ao edifício. Ao longo da extensão dos conduítes, o artista

instalou pontos eletrificados que disponibilizaram energia aos usuários das oficinas e aos transeuntes do bairro.

A escolha dos pontos com tomadas foi definida pelo mapeamento realizado por Mano sobre aquele território, que buscou perceber os usos e vocações do lugar – incluindo seus usuários e sua sazonalidade – a exemplo dos estudantes de música que, nos intervalos de aula, tinham o hábito de se reunirem nas escadarias que dá acesso ao edifício para ensaios fortuitos.

A “escuta” do lugar é uma prática recorrente na obra do artista, por meio da qual busca compreender as características daquele contexto – físicas, culturais e sociais, e dali extrair sua potencialidade como trabalho de arte (disso podemos depreender que uma das possíveis razões dessa prática residiria na formação do artista como arquiteto, cuja atividade pressupõe um engajamento com o contexto, cada vez mais assentado numa dimensão antropológica).

No caso de *calçada*, norteado por essa falta de transversalidade entre as dimensões pública e privada, Rubens se deparou com a existência de um vendedor de vinis que ali se instalava diariamente para vender música.<sup>4</sup> Ao perceber sua condição desfavorável às vendas, o artista decide estender a eletricidade da instituição (pública) para a calçada, a fim de que o ambulante pudesse tocar seus discos; e, do mesmo modo, tantas outras atividades pudessem se beneficiar da iniciativa do artista.



Vista da instalação com conduítes eletrificados, na frente das Oficinas Oswald de Andrade

Mais do que estender o alcance “público” das qualidades do centro cultural, e facilitar as vendas do ambulante, o ato do artista revela uma comunicação incipiente entre a instituição e seu entorno, entre seus praticantes e seus possíveis ouvintes. No rol institucional, ao invés de repudiar a apropriação das calçadas pelos ambulantes,



convoca-os a participar ativamente trocando energia por musicalidade e facilitando as conexões entre público e privado. O que era público passa a ser privado (calçada) e o que era fechado (centro cultural) passa a ser franqueado ao público.

Essa alternância entre as duas dimensões remonta à dialética recorrente e perseguida na obra do artista, e implica uma interdependência entre elas – uma se alimenta da outra e se modifica, infinitamente. A dinâmica das trocas entre o dentro e o fora, entre o sistema da arte e seus públicos, de alguma forma personifica a dinâmica das trocas simbólicas na cidade. Nesse sentido, o artista não se contenta em criar uma obra para o recinto imaculado do edifício histórico, mas amplia sua atuação e reverbera o fazer artístico para além das fronteiras tradicionais da arte e das convenções normativas dos espaços expositivos, aproximando o espaço da arte e o espaço da alteridade, sob o olhar do transeunte.

Não só o papel institucional está em questão, mas também a efetividade das trocas entre as atividades artísticas e o espectador-participante (para usar o termo em voga nos anos 1990). A energia elétrica serve como pretexto para cativar os passantes do entorno e convoca-os a experimentar a instituição.

A dimensão do uso, e da transformação do uso, está no cerne do trabalho. Conta Rubens que, além do vendedor de vinis, um grupo de taxistas que ali fazia ponto também usufruiu da fonte de energia para ligar uma televisão. Durante a vigência da instalação, a energia era fornecida 24hs, o que possibilitou a extensão do horário de trabalho para alguns ambulantes do entorno, que passaram a trabalhar à noite. A cidade é, assim, praticada no instante em que seus protagonistas a transformam, alterando e ressignificando seus códigos de uso corrente; e dessa forma, se faz viva e dinâmica.

Além de *calçada*, o artista propôs outras quatro instalações, com a condição de que o primeiro trabalho fosse a conexão com a rua e que este permanecesse até que a última instalação se concretizasse. As instalações *porão*, *telhado*, *esgoto* e *parede* ocuparam os espaços do edifício de modo silenciado, por vezes de modo quase invisível, tal como a instalação luminosa no telhado do edifício, acessível apenas sob um ponto de vista pan-óptico.

## **Imanente (2014)**

É comum o entendimento de que toda prática artística, circunscrita ao campo das artes visuais, endereçada à cidade é lida como “arte pública”. Esta adjetivação não é senão simplista, e por vezes equivocada, pois trata com imprecisão a noção de coisa “pública”, ao equalizar à dimensão do espaço urbano ao seu caráter indubitavelmente público. Que mecanismos garantem que o encontro com um trabalho de arte o torne efetivamente público? De outro lado, por quê uma obra pertencente ao acervo de um museu público não haveria de levar o mesmo adjetivo qualificador? Se tomarmos a máxima de Paulo Mendes da Rocha e pressupor que “toda a arte é, por definição, pública”<sup>5</sup> – isto é, a princípio, não haveria arte de caráter “privado” – a definição acima seria ainda mais imprecisa.

Ora, sobre a discussão do termo, Daniel Buren<sup>6</sup> sinaliza mais adiante a implicação da interdependência de campos que tradicionalmente são entendidos como opostos: o público e o privado. Debruçar-se sobre essa antiga dialética exige um esforço mais amplo do que o mapeamento das especificidades nas fronteiras entre indivíduo e comunidade; envolve imprecisões da chamada esfera pública em diversos níveis, políticos, sociais e físicos – estes últimos tomados no âmbito do urbano e do arquitetônico. Aspectos do poder público, da privatização e do mercado, termos como espaço público e espaço semi-público, conceitos como domesticidade e publicização problematizam os níveis de sociabilidade na metrópole e implicam em “capacidades” contemporâneas possíveis de apropriação e pertencimento.

O trânsito entre as instâncias pública e privada tecidas na cidade é abordado na exposição de Mano, apresentada no Centro Cultural São Paulo, no final de 2014. Em *imanente [adição, multiplicação, divisão, subtração]*, o artista intervém pontualmente em uma das paredes da biblioteca do conjunto cultural, por meio da substituição de um tijolo cerâmico. Das 50 mil peças que revestem o talude paralelo à Rua Vergueiro, ao longo de 200 metros, Mano elege um tijolo original para substituir por uma peça feita pelo próprio artista; no lugar das iniciais “R B”, entra a palavra “imanente”.

Na intervenção arqueológica, certos espaços cifrados, apagados na memória coletiva da cidade, são desvelados. Até então, as iniciais de Reynaldo de Barros (prefeito

de São Paulo quando da conclusão da obra do CCSP, em 1982) eram invisíveis aos olhos de funcionários e usuários da biblioteca. Segundo relato de uma antiga funcionária do centro, a ideia original era compor a parede da biblioteca com referências a diversas olarias do entorno paulistano, formando um grande mosaico de iniciais.



Detalhe da parede da biblioteca do Centro Cultural São Paulo que mostra a substituição do tijolo imanente feito pelo artista.

No entanto, constata-se que os domínios da vida privada, na figura do gestor municipal, acabaram por demarcar os desígnios públicos do projeto, sem que fossem expressamente assim declarados. Nesse sentido, *imanente* convoca o visitante a descobrir a historicidade daquele lugar, não apenas em seu vocábulo arquitetônico, mas também, e principalmente, na sua esfera pública. É como se o tempo tivesse embaçado a marca celebrativa da edificação (que em certa medida, funcionava como um monumento), e sua densidade histórica, tornado imagem.

O tijolo imanente reforça a natureza política do elemento construtivo em relação ao lugar, tanto pelo uso da própria palavra quanto pela negação das iniciais anteriores, e torna visível algo que já era público. A substituição de códigos impressos nas peças ativa a consciência daquele *locus* social, marcando-o sutilmente, sem propriamente alterar o contexto. O novo tijolo repõe esteticamente as dimensões culturais e políticas daquele lugar, tornadas agora visualmente públicas.

A troca da peça cerâmica foi feita pelo próprio artista, sinal de que Mano não abdicou do caráter performático de suas instalações (algo recorrente em seus trabalhos desde os anos 1990). O vestígio da ação é fornecido por meio de uma câmera que

registra em tempo real o tijolo imanente e seu entorno; tais imagens, montadas em videowall, podem ser vistas na segunda parte da exposição, localizada no piso Caio Graco, e funcionam como índice da intervenção do artista no pavimento logo abaixo. O videowall é acompanhado de um conjunto de antigos tijolos de olarias do entorno paulistano, adquiridos pelo artista em desmanches de construções, cuja seleção e disposição no CCSP explora a diversidade de iniciais e desenhos com os quais as peças eram tradicionalmente identificadas.

Ao lado do conjunto histórico da produção oleira, Rubens utiliza-se de 3700 tijolos “imanentes” para reconstruir, lado a lado, interseccionadas por um dos seus cantos, as plantas dos programas habitacionais do governo federal – Banco Nacional da Habitação (BNH) e Minha Casa Minha Vida – numa alusão aos 50 anos que separam um e outro projeto político. As plantas habitacionais foram construídas na escala 1:1, seccionadas numa tal altura que o visitante é capaz de apreendê-las no todo, feitas cada uma com um tom de barro (sendo a mais antiga, a mais escura).

Ao percorrer esses espaços domésticos, interseccionados na exposição de modo que o visitante caminhe por um dentro do outro, nota-se que, em meio século, muito pouco mudou em termos de tecnologia nos programas habitacionais: o tijolo artesanal e o sistema autoportante ainda orientam o processo construtivo; no programa, mantém-se a cartilha de sala, cozinha, 2 quartos e banheiro; quanto às dimensões, a área de 37m<sup>2</sup> permanece como parâmetro de espaço doméstico mínimo a ser financiado pelo governo.

## **Conclusão**

Rubens não depende de nenhum alarde para alimentar expectativas sobre suas intervenções no espaço aberto da cidade. Ao contrário, suas inserções são silenciosamente estranhas à paisagem; e, como pequenas alterações, aos poucos vão se revelando através de um processo de ressignificação dos espaços, de seus usos, fluxos e narrativas que constituem o palimpsesto urbano.

Em *calçada*, a rua aparece como campo de negociações políticas e sociais, algo que Lefebvre apontou como sendo a própria vocação da cidade – um espaço de conflito, onde se dão as potencialidades coletivas de troca, a vida urbana por excelência.

Já em *imanente*, a experiência da obra não necessariamente se dá no tempo e no espaço em que ela se instala; a imanência é transposta pelo vídeo e deslocada no tempo-espaço para o ambiente expositivo como reminiscência. Ao mesmo tempo, o tijolo extrapola sua existência construtiva material para tornar-se um dispositivo político, que também é transposto como tal na reconstrução das plantas habitacionais.

A problematização dos programas habitacionais na obra de Mano, por meio da experiência física e temporal do visitante ao percorrer os espaços, enfrenta as determinações políticas que regem a vida doméstica e, desse modo, retoma o equilíbrio de forças, permanentemente em jogo, entre o público e o privado. Em *imanente*, a substituição do tijolo e a reconstrução das plantas habitacionais nos incitam a refletir sobre suas dimensões políticas, para além das circunstâncias físicas, nas quais subjazem determinações sobre os modos de nos relacionarmos com os lugares – sejam eles, públicos ou privados.

As operações silenciosas de Mano, tal como aparecem em diversas obras do artista, tomam a cidade de modo sutil e, ao mesmo tempo, crítico e afirmativo. Em texto escrito pelo próprio artista, este cita Lucy Lippard para reafirmar a condição dos artistas interessados em atuar no contexto urbano como facilitadores, devendo “pôr em funcionamento os espaços sociais e políticos”, ou mesmo criar ações com a intenção de ativar “a consciência de um lugar marcando-o sutilmente, sem alterá-lo”.<sup>7</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Para Lefebvre, a cidade se desdobrou nos seguintes períodos históricos: a cidade política, grega por excelência; a cidade comercial, da Idade Média; a cidade industrial, ou moderna; e a cidade atual, que tem origem no ponto crítico (anos 1960). Cf. Lefebvre, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Documentos, 1967.

<sup>2</sup> ARANTES, Otilia B. F. *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. Edusp: São Paulo, 1998.

<sup>3</sup> Secchi, Bernardo. Primeira licao de urbanismo.

<sup>4</sup> Palestra proferida por Rubens Mano na Escola da Cidade, São Paulo, em 2009. <http://escoladacidade.org/bau/rubens-mano-o-espaco-enquanto-imagem-projetada/>

<sup>5</sup> A frase foi proferida durante mesa redonda sobre “arte pública” realizada no âmbito da SP-ARTE em 2004, que contou com o artista José Resende e foi por mim mediada.

---

<sup>6</sup> BUREN, Daniel. “À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir?”. In DUARTE, Paulo Sérgio (ed.). *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 155-202.

<sup>7</sup> Mano, Rubens. Um lugar dentro do lugar. *Urbania*, n. 3, 2006. p. 101.

## Referências

ARANTES, Otília B. F. *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. Edusp: São Paulo, 1998.

BUREN, Daniel. “À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir?”. In DUARTE, Paulo Sérgio (ed.). *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 155-202.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Documentos, 1967.

MANO, Rubens. Palestra proferida pelo artista. São Paulo: Escola da Cidade, 2009. <http://escoladacidade.org/bau/rubens-mano-o-espaco-enquanto-imagem-projetada/>

\_\_\_\_\_. Um lugar dentro do lugar. *Urbania*, n. 3, 2006. p. 101.

SECCHI, Bernardo. *Primeira lição de urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

## Tatiana Sampaio Ferraz

Graduou-se em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UNESP em 2000 e cursou Arquitetura e Urbanismo na Escola da Cidade, entre 2002 e 2007. Em 2006, concluiu mestrado em História da Arte pela ECA-USP e, atualmente, desenvolve projeto de doutorado no Departamento de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU-USP. Além de artista, atua na área de pesquisa e edição de publicações de arte.